

El barracón cinematográfico, el pianista y su “estuche de distracciones”

Julio Arce

Publicación original: *Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social* [Recurso electrónico]. Actas del Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología.

Editorial: Sociedad Ibérica de Etnomusicología (SIBE).

Año: 2008

ISBN: 78-84-612-7141-2

Resumen

Entre 1895 y los últimos años de la década de los veinte del siglo pasado, se desarrolla el llamado “cine mudo”. Si bien ponemos encontrarnos también el calificativo de “silente”, el espectáculo cinematográfico utilizó la música desde un primer momento e, incluso, hizo de ella uno de sus principales atractivos.

Este artículo tiene el propósito de analizar las modalidades de acompañamiento musical en uno de los espacios más característicos del cine de los primeros años: el barracón cinematográfico.

Abstract

So-called silent films were made from 1895 until the end of the 1920s. While the term silent was certainly applicable, the film industry in fact used music from its very creation, and even made it one its main drawcards.

The aim of this article is to analyse the types of musical accompaniment used in one of the genre’s most characteristic venues during its early years in Spain: the movie hut.

Julio Arce

Profesor del Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid. Sus líneas de investigación se centran en el estudio de la música popular y su relación con los medios de comunicación.

Palabras clave

Música cinematográfica. Ocio urbano. Variedades.

Artículo

Investigar sobre la música y el sonido del cine durante sus tres primeras décadas de existencia supone adentrarse en un ámbito confuso y con muchas limitaciones por la escasez de fuentes. Resulta difícil reconstruir cómo se hacían las sesiones cinematográficas porque sus elementos, trazas e indicios han desaparecido; una de las razones de esta circunstancia es la poca consideración que del propio espectáculo se tenía. Los materiales musicales utilizados para acompañar las proyecciones –partituras, guiones, arreglos, adaptaciones, etc.– han desaparecido por la escasa compasión del paso del tiempo o de sus propietarios. Incluso cuando se encuentran esas partituras es difícil saber cuándo fueron usadas, de qué manera interpretadas y qué relación guardaban con la película o las películas que acompañaban.

Es habitual considerar que el espacio comprendido entre el nacimiento del cine y la aparición de las películas habladas a finales de la década de los años veinte, es un periodo homogéneo, caracterizado en esencia por el acompañamiento musical en vivo de un pianista, organista o un conjunto instrumental indeterminado. Rick Altman, por el contrario, apoyándose en las recientes investigaciones que se han llevado a cabo en diferentes países, echa por tierra la definición del periodo como una etapa uniforme. El cine mudo utilizó distintos tipos de música y fueron muchas las maneras en las que se articuló con el espectáculo de imágenes en movimiento; las prácticas se modificaron también con el paso de los años. Existieron, además, variaciones de unos países a otros. Dentro de un mismo país, también había diferencias entre las ciudades e, incluso, se usaban modalidades distintas dependiendo de la zona (Rick Altman 2004: 7-13).

Este artículo, que forma parte de un estudio más amplio que trata de analizar la música en la exhibición cinematográfica entre 1895 y 1930, quiere detenerse en eso que Tom Gunning (1983: 63-70) denomina “cine de atracciones” y que es previo a la configuración del cine narrativo del que es heredero nuestra cinematografía actual. Este cine de atracciones tuvo vigencia, en la mayor parte de los países que desarrollaron el espectáculo cinematográfico, entre 1895 hasta mediada la segunda década del siglo XX.

Como de todos es sabido, el cinematógrafo llegó a España unos meses después de su presentación en el Gran Café del bulevar de los Capuchinos de París por los hermanos Lumière. Con motivo de las fiestas de San Isidro de 1896, empleados de confianza de la empresa francesa instalaron un cinematógrafo en un salón de la Carrera de San Jerónimo de Madrid. Allí se exhibieron las primeras películas Lumière entre las que figuraban algunos títulos filmados en España. En pocos meses el invento se adoptó como novedad en teatros y salones de variedades. Las proyecciones se ofrecían en alguna de sus funciones o

en los intermedios y competían con los contenidos habituales del teatro popular: sainetes, zarzuelas, cupletistas, excéntricos musicales y otros espectáculos de variedades (Cabero 1949).

Las primeras películas eran cortometrajes que duraban desde unos pocos minutos hasta treinta. No será hasta mediados de la segunda década del siglo XX cuando aparezcan los largometrajes. Los contenidos de este “cine de atracciones” no solían tener el carácter narrativo al que estamos acostumbrados en la actualidad. Muchas películas del periodo son vistas de lugares, una especie de postales animadas. En ocasiones se filmaban situaciones cotidianas a las que hoy en día no daríamos la más mínima importancia, como la llegada de un tren, la salida de unos obreros de la fábrica o, unos fieles saliendo de la iglesia. Hubo también películas que recogieron acontecimientos de actualidad y que recrearon cuadros históricos o inspirados en dramas de teatro, pinturas, etc. Otro de los géneros característicos de este periodo fue la filmación de bailes y números de óperas y teatro musical que solían ser sincronizados con gramófonos. Características del periodo fueron las películas de trucajes, en la que destacó el francés Georges Méliès (Chion 1997).

Paralelamente a la integración del invento de los Lumière como un espectáculo novedoso en el sistema del ocio popular urbano, se produce la creación de un espacio específico: el barracón cinematográfico. Fueron los primeros espacios dedicados mayoritariamente al nuevo espectáculo, aunque, dieron cabida a otras atracciones en las que el componente sonoro tenía mucha importancia.

Los barracones podían ser fijos o itinerantes. En cualquiera de los casos eran construcciones muy sencillas que solían tener un armazón metálico que sostenía unos techos de lona a dos aguas y el perímetro se rodeaba con tablones de madera. Cuando tenían suelo solía ser de entarimado y, la mayor parte de las veces, los asientos para el público consistían en unos bancos corridos de madera, para las entradas más baratas, y unas sillas para las localidades preferentes (Pérez Rojas 1986).

En Madrid, el primer barracón se instaló en 1896 y tuvieron vigencia sobre todo entre 1905 y 1910. A partir de 1915 comenzó su declive, paralelamente a la proliferación de las grandes salas de cine en edificios céntricos de la ciudad.

Los barracones fueron, en un principio, estructuras itinerantes, que se instalaban en pueblos y ciudades con motivo de ferias y fiestas locales. Después se construyeron barracones estables, aunque tenían una vida muy efímera, la mayor parte de las veces en las afueras de las ciudades. En Madrid, por ejemplo, se ubicaron en los nuevos trazados urbanos que rodeaban el casco antiguo, que formaban parte de los nuevos ensanches, y, en menor medida, en solares vacíos del centro de la ciudad. La prolongación de la calle Fuencarral, por ejemplo, fue un

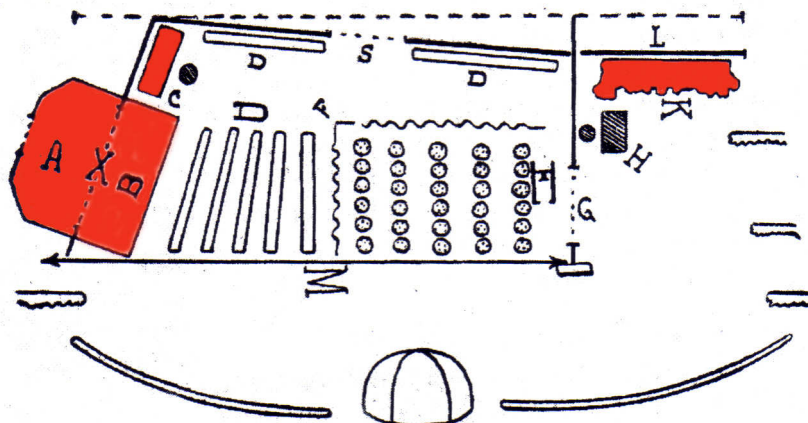
lugar característico donde se instalaron primeramente unos barracones y, con el paso de los años, grandes edificios dedicados al cine.

El primer barracón de Madrid fue el que instaló Eduardo Jiménez Peromarta en un terrero cercano a la Puerta de Bilbao. Este zaragozano afincado en Madrid se dedicó junto a su hijo a explotar una barraca de figuras de cera que exhibían de forma itinerante por ferias y fiestas. Fue uno de los primeros que adquirió un equipo proyector y a él se debe la autoría de la película *Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza*.

Debido al éxito que obtuvo, Jimeno cambió de nombre a su espectáculo, que en adelante se denominaría Jimenographe y lo dedicó, principalmente, al cine. Tres años más tarde inauguró un nuevo pabellón en la calle Fuencarral, número 125 que denominó Palais des Projections Animes (Palacio de Proyecciones Animadas). No obstante, no abandonó la costumbre de desplazarse durante los meses de verano por pueblos y ciudades de España.

Los barracones y pabellones cinematográficos llenaron la ciudad y alteraron el panorama de los espectáculos públicos. Los hubo feos y destartalados, pero también se construyeron pabellones elegantes y decorados según el buen gusto de la época. Hubo pabellones destinados a un público de barrio, poco exigente con los programas, que se conformaba con ver películas antiguas. También los hubo de primera categoría, para un público más refinado que gustaba ver las películas de estreno (Martínez 1992: 95-122).

Efectivamente, el barracón fue el primer espacio específico para el cine. Sin embargo, también fue un espacio para la música. En el libreto de un sainete de 1907 titulado *¡Al cine!* aparece un croquis de cómo debía disponerse el escenario del teatro para que pareciera el interior de un barracón con todos sus elementos característicos. El dibujo es significativo por cuanto nos muestra las tres fuentes musicales del barracón cinematográfico: la primera, el órgano exterior (letra K); la segunda, el propio escenario donde estaba colocado el lienzo blanco (letra B); y la tercera, el piano a los pies de la pantalla (letra C).



Tal y como afirma Chion (1997: 43-46) debemos recordar que las primeras músicas de cine –en una época en que no existía el concepto tal y como hoy lo entendemos– eran las que se tocaban fuera de la sala de proyecciones. La mayoría de los barracones tenían un “gran órgano de barraca, decorado muy llamativamente”, como se indica en el libreto de la zarzuela. El órgano estaba, por tanto, fuera de la sala y no sonaba durante la proyección. Para entender el por qué de la instalación de estos instrumentos es necesario que retomemos de nuevo el origen y la naturaleza de estos espectáculos. Jimeno, por ejemplo, antes de ser exhibidor de cine fue un feriante que explotaba una atracción de figuras de cera y autómatas musicales. En realidad, no hizo más que sustituir en el interior las figuras inmóviles o mecánicas por imágenes en movimiento, pero el exterior de la barraca seguía siendo igual: un órgano de feria que funcionaba deliberadamente cada cierto tiempo para atraer la atención de un público en un contexto muy competitivo. Aún hoy en día, las atracciones, espectáculos y cachivaches mecánicos de las ferias se adornan con profusión de colores, luces y sonidos diversos (músicas, sirenas, etc.). Esas músicas tenían, por tanto, una función vocativa, de llamada, de reclamo para atraer a un público que desconocía el espectáculo. El cinematográfico, por tanto, con objeto de abrirse camino y hacerse un hueco en los espectáculos de ocio al uso, utilizará la música y el poderoso atractivo visual de los grandes órganos mecánicos.

La denominación de estos instrumentos es muy variada, en España se les llamaba simplemente órganos de barraca; en Francia se les conoce como “orges de barbarie”, en Alemania “Draaiorgel” y en Italia “organetto di barberia”. También se les suele llamar “orchestrophones” (orquestófonos), cuando tienen gran variedad de registros y sonidos.

El cronista cinematográfico Juan Antonio Cabero (1949: 57-63) indica que las fachadas de los barracones madrileños eran decoradas con pinturas de colores chillones y, en su mayoría, poseían un magnífico órgano de la casa francesa Limonaire Frères. Los Limonaire eran originarios del País Vasco francés; Antoine Limonaire se estableció a mediados del siglo XIX en París como constructor y reparador de pianos. Sus hijos Camile y Eugene continuaron el negocio con el nombre de Limonaire Frères. Se dedicaron, sobre todo, a la construcción de órganos de feria hasta los años treinta del siglo XX.

El funcionamiento de estos artilugios era muy similar al de las pianolas o pianos automáticos. Mediante una manivela se ponía en movimiento un rollo de cartón perforado a través del cual pasaba el aire que hacía sonar los tubos. El aire provenía de un fuelle que podía ser puesto en funcionamiento mediante una dinamo o generador eléctrico. El órgano solía estar decorado con figuras humanas que se movían al compás de la música. La gran cantidad de registros (algunos poseían también instrumentos de percusión) producía una música muy rica en

matices, para unos, y muy estridente para otros. El repertorio de los orquestófonos era muy similar al de los pianos automáticos: música ligera, piezas populares de óperas, zarzuelas o revistas, marchas militares, música de baile, etc. La casa Limonaire Frères estableció una sucursal en la capital catalana desde donde abastecía al resto de España.



Eduardo Jimeno al lado del órgano de su pabellón *Wargrah*

Josefina Martínez, en su estudio sobre el cinematógrafo en Madrid durante los primeros veinte años, describe con profusión de detalles los problemas y conflictos de los dueños de los barracones con el ayuntamiento a causa del molesto sonido de los órganos. Cuando Jimeno solicitó en 1905 un permiso para instalar un barracón en Atocha, el arquitecto municipal López Sallaberry manifestó su disconformidad alegando que la calle se estaba convirtiendo en unas “Américas con perjuicio para los vecinos”, “aturde a la vecindad que indudablemente se cree transportada por arte mágico a los Cuatro Caminos o a las Ventas del Espíritu Santo”. El ayuntamiento declaró la guerra a estos espectáculos al considerar que afeaban el paisaje urbano y molestaban a los vecinos con el estridente sonido de las sirenas y los órganos. Hasta 1913 no hubo una reglamentación específica sobre la construcción de cinematógrafos por lo que dependían de los permisos y licencias del ayuntamiento. Las sucesivas limitaciones que impusieron las ordenanzas municipales, así como la aparición de las grandes salas de proyección estables, dejaron a los órganos como objetos en el recuerdo de los albores de un espectáculo itinerante, inestable y muy popular (Martínez 1992: 95-121).

Indicábamos que la segunda fuente sonora del barracón se encontraba en el propio escenario puesto que el cine en sus primeros años fue un espectáculo híbrido en el que las películas se combinaban con otras atracciones. Durante este periodo asistimos, además a una transformación de los géneros teatrales tradicionales. En España, por ejemplo, el género chico, tan en boga durante la Restauración, da paso al “género ínfimo” y a las variedades entre las que el cuplé alcanzará

una gran relevancia en las primeras décadas del siglo XX. El cuplé, o sea, la canción dramatizada que no necesita estar inserta en un desarrollo narrativo más complejo como en la revista o el género chico, se convierte en la música representativa de una nueva época en la que el ocio se populariza y alcanza a las clases urbanas más modestas (Salaün 1990).

El cine necesita de las variedades –entre las que incluimos al cuplé, los espectáculos de magia y transformismo, el baile, etc.– para abrirse paso entre la maraña de atracciones urbanas. De tal modo que se crea un espectáculo híbrido cuyas fronteras a veces no están bien definidas.



Variedades en el cinematógrafo de Rosales.
Fotografía del Archivo General de la Administración, n° 4438

La tercera y más importante fuente sonora del barracón cinematográfico se encontraba a los pies del escenario. Las películas mudas siempre, o la mayor parte de las veces, se veían acompañadas de música. Hubo acompañamientos sonoros diversos. Como solían ser espacios no muy grandes era factible el acompañamiento de música grabada en fonógrafo o gramófono. No obstante, el acompañamiento musical a través de este medio, merece un apartado específico que excedería los límites de esta comunicación.

Habitualmente, el acompañamiento musical de las películas solía hacerse con piano. Sabemos muy poco de los pianistas de cine, de la misma manera que también desconocemos cómo era la vida de los intérpretes habituales en el resto de los espectáculos. En líneas generales puede decirse que la consideración social del músico en los

últimos años del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX era muy inferior a la de la actualidad. Es cierto que hubo excepciones, puesto que algunos intérpretes lograron fama y reconocimiento nacional e internacional, sin embargo, la mayor parte de los músicos tenían una situación económica inestable, en ocasiones precaria y estaban avocados al pluriempleo. La demanda de músicos era muy grande, pues los medios de reproducción mecánica aún no habían alcanzado la suficiente fiabilidad para sustituir a la música en vivo. Los músicos, buenos, mediocres y malos, soportaban largas jornadas de trabajo, muchas veces en lugares diferentes, a cambio de unos sueldos muy bajos. Si los músicos de prestigio se dedicaron a actividades muy diversas, el resto tuvo que trabajar muy duro para sobrevivir. Un artículo de la revista *El cine*, (nº 61) del año 1913 denuncia esta situación:

Al fin de que el público se haga cargo del inmenso sacrificio que representa para estos humildes artistas el tocar el piano en el cine, nos proponemos hacer resaltar las incorrecciones y desaciertos en que incurren la mayor parte de las empresas de cine para con los pianistas [...] El pianista de cine debe tocar seguidamente todos los días nueve horas, sin otro intervalo que el cambio de películas, y si algún descanso desea debe pagarse un suplente, lo cual es bastante difícil dado lo exiguo del sueldo que recibe, de modo que son muchos los que se ven condenados a no poder cenar hasta concluido el espectáculo, o sea, a la una de la madrugada, cosa que resulta completamente antihigiénica y antihumanitaria. Además el obrero espera con anhelo a que llegue el domingo, para descansar de sus fatigas durante la semana; al pobre pianista de cine hasta ese consuelo le está prohibido ya que después de trabajar toda la semana, llegan los días festivos y la empresa, para descanso, le obsequia obligándole a tocar de once a una de la mañana en las funciones llamadas matinales y sin percibir ni un céntimo de aumento.

Las pésimas condiciones laborales no se veían recompensadas por un reconocimiento social (García Fernández 2002). El cine era un espectáculo popular al que asistían personas de muy variada condición y en el que, en algunos casos, el pianista era objeto de burla y escarnio por un sector del público poco instruido. En el artículo anteriormente citado, se da cuenta de esta situación:

Hemos asistido repetidas veces a varios cines en los cuales es imposible que el pianista pueda lucir sus facultades, pues han de tocar en pianos malos y en pésimas condiciones y además colocados en el peor sitio del local, como es al pie mismo del marco de proyecciones, lo cual contribuye a estropearle bárbaramente la vista y menos mal cuando no han de sufrir las impertinencias del público, como sucede en algunos cines donde acude cierto público sui géneris y como los empleados brillan por su ausencia para impedirlo, demuestran sus entusiasmos artísticos pateando, o silbando cuando el pianista toca, o bien prodigándole sus "caricias" apedreándole con cortezas de avellanas, castañas, naranjas o bolas de papel, etc., etc.

Prosigue comentando cómo las condiciones a las que estaba sometido el pianista en cuanto a jornada laboral y horarios, así como el reconocimiento de su labor por parte del público, provocaban que la

interpretación de música fuera un ejercicio monótono, repetitivo y carente de cualquier valor artístico:

Con tantas horas de trabajo seguidas y sin ningún intervalo de descanso, no es de extrañar que el pianista, llegado el momento en que embotado el cerebro y atrofiados sus nervios por el exceso de trabajo moral y corporal, no se dé cuenta de lo que toca, llegando al extremo de fastidiar al público, y es muy natural y lógico que así suceda que el primero en fastidiarse y aburrirse es el propio pianista.

A diferencia del cine sonoro, en el cine mudo la música quedaba, al menos hasta los años veinte, al margen de la producción. Fueron los exhibidores los responsables de proporcionar un acompañamiento musical apropiado. Sin embargo, en este modelo de exhibición cinematográfica la música no requería una atención especial, por lo que los empresarios dejaron a los profesores la responsabilidad de tocar lo que quisieran o lo que buenamente pudieran. Así concluye el artículo de la revista *El Cine* que hemos utilizado para ilustrar estas circunstancias:

[...] están obligados a marchar al unísono del motor, siempre sentados, la vista fija en la tela, el oído atento para que el público no arme bronca, no improvisando porque el público quiere música conocida, no tocando música conocida porque el público la corea, procurando hacer sentir si la película es triste, causar alegría si es alegre, imitar el ruido del tren, la bocina del automóvil, los disparos del cañón y fusilería, el canto... del cisne, en fin, ser un estuche de distracciones por un ínfimo jornal...

¿Cuál era entonces la función y el sentido de la música en el interior del pabellón cinematográfico? Podríamos afirmar que el mismo que en el acompañamiento de las atracciones circenses, de las variedades, de los espectáculos callejeros, etc. Muchos teóricos e historiadores del cine coinciden en afirmar que una de las razones del acompañamiento musical se debe a la necesidad de sustraer a las imágenes en silencio de un carácter espectral que hace muy incómodo su visionado. La música da vida a las imágenes. Los fantasmas de blanco y negro se convierten en personajes reales cuando la música les acompaña. En cierto sentido esta explicación psicológica funciona en un lenguaje cinematográfico en el que hay un desarrollo dramático, una planificación del montaje, una historia, una caracterización de personajes; en un cine, en definitiva, que tardaría aún unos años en configurarse.

El barracón, sin embargo, presenta películas de corta duración; la mayor parte de los filmes no son narrativos; presentan vistas de ciudades o lugares exóticos; acontecimientos de actualidad; espectáculos –en España, por ejemplo, era habitual que los barracones exhibiesen corridas de toros–; cuadros históricos, etc. También había pequeñas escenas cómicas y películas de trucajes que desarrollaban, no obstante, pequeños argumentos. En este contexto ¿no serviría la música, más que para aportar realidad, para dar a la película un carácter más mágico y espectacular? ¿El acompañamiento musical de

una corrida de toros sin sonido, por ejemplo, sirve para hacer reales las imágenes o para hacerlas más atractivas y espectaculares?

Efectivamente, el pianista era el encargado de sacar a las imágenes de la cotidianeidad, de acentuar el exotismo de lugares lejanos o de animar las escenas cómicas. El cinema de atracciones utilizó la música de la misma manera que los espectáculos precedentes. La música sirvió para hacer que la aplicación de la nueva tecnología que permitía ver las imágenes en movimiento, se convirtiera en un espectáculo público popular.

Bibliografía:

- Altman, Rick. 2004. *Silent Film Sound*. Nueva York: Columbia University Press.
- Cabero, Juan Antonio. 1949. *Historia de la cinematografía española 1896-1949*. Madrid, Graficas Cinema.
- Chion, Michel. 1997. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós.
- García Fernández. 2002. *El cine español entre 1896 y 1939. Historia, industria, filmografía y documentos*. Barcelona: Ariel Cine.
- Gunning, Tom. 1983. “The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator, and the Avand-Garde”. *Wide Angle*, 8: 63-70.
- López Montenegro, Ramón. 1907. *¡Al cine! Caricatura madrileña en un acto, dividido en dos cuadros*. Madrid: Imp. R. Velasco.
- López Serrano, Fernando. 1999. *Madrid, figuras y sombras: de los teatros de títeres a los salones de cine*. Madrid: Editorial Complutense.
- Martínez, Josefina. 1992. *Los primeros veinticinco años de cine en Madrid: 1896-1920*. Madrid: Filmoteca Española.
- Pérez Rojas, Francisco Javier. 1986. “Los cines madrileños. Del barracón al rascacielos”. En *El cinematógrafo en Madrid 1896-1960*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- Salaün, Serge. 1990. *El cuplé (1900-1936)*. Madrid: Espasa-Calpe.